ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

54

Βαττώ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Watt



1

Ο ΖΑΝ-ΑΝΤΟΥΑΝ ΒΑΤΤΩ γεννήθηκε στὴ Βαλανσιέν, ὅπου καὶ βαφτίστηκε στὶς 10 Ὀκτωβρίου 1684. Ἀπὸ πολὺ μικρὸς σχεδίαζε μὲ μεγάλη εὐχαρίστηση καθετὶ ποὺ τοῦ ἐρέθιζε τὴ φαντασία, ἰδιαίτερα τὶς κωμικὲς σκηνὲς τῶν ὑπαίθριων θεαμάτων. Ὁ πατέρας του, κατασκευαστὴς στεγῶν, δὲν ἀντιτάχθηκε σ᾽ αὐτὴ τὴν πρώιμη κλίση τοῦ γιοῦ του, καὶ μάλιστα τὸν ἐμπιστεύθηκε στὸ ζωγράφο Ζὰκ-Ἀλμπὲρ Ζερέν. Γρήγορα ὅμως σταμάτησε νὰ πληρώνη τὰ τροφεῖα κι ἔτσι ὁ Βαττώ, στὸ τέλος τοῦ 1701, πῆρε τὸ δρόμο γιὰ τὸ Παρίσι σὲ ἀναζήτηση τύχης. Ἡ πρώτη δουλειὰ ποὺ βρῆκε ἐκεῖ ἦταν νὰ κάνη ἀντίγραφα πινάκων γιὰ διάφορους ἐμπόρους ἔργων τέχνης.

Ἡ διαμόρφωση τῆς καλλιτεχνικῆς προσωπικότητας τοῦ Βαττὼ ἀρχίζει οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς συνεργασίας του μὲ τὸν Κλὼντ Ζιλλὸ (1663 - 1721), ποὺ κράτησε ἀπὸ τὸ 1703 ὡς τὸ 1708. Ὁ Ζιλλὸ ἦταν ἐκεῖνος ποὺ στάλαξε μέσα του τὴν ἀγά-

Βαττὼ



2

πη γιὰ τὰ ἐρωτικὰ καὶ εὐχάριστα θέματα τῆς μυθολογίας καὶ προπάντων γιὰ τὶς θεατρικὲς σκηνὲς καὶ τὶς μασκαράτες. Δεῖγμα τῆς δουλειᾶς τοῦ Βαττὼ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι ὁ μικρὸς πίνακας Τί ἔκανα, καταραμένοι δολοφόνοι; Ἀργότερα ὅμως οἱ δυὸ καλλιτέχνες ψυχράθηκαν καὶ ὁ Βαττὼ ἀναγκάστηκε νὰ φύγη. Πῆγε στὸν Κλὼντ Ὠντρὰν (1658 - 1734), ποὺ ἦταν ζωγράφος καὶ διακοσμητὴς εἰδικευμένος σὰν κοσμηματογράφος, καὶ δούλεψε κοντά του ἀπὸ τὸ 1708 ὣς τὸ 1710, πλουτίζοντας τὶς συνθέσεις του μὲ ἀνάλαφρα διακοσμητικὰ στοιχεῖα. Τὸ σπουδαιότερο ὅμως κέρδος του ἀπὸ τὴ συμβίωση μὲ τὸν Ὠντρὰν — ποὺ ἦταν διακοσμητὴς στὰ ἀνάκτορα τοῦ Λουξεμβούργου, ὅπου στεγάζονταν μόνιμα οἱ περίφημες Ἱστορίες τῆς Μαρίας τῶν Μεδίκων (σήμερα στὸ Λοῦβρο) — ἦταν ὅτι εἶχε ὅλη τὴν ἄνεση νὰ μελετᾶ τοὺς ὑπέροχους πίνακες τοῦ Ροῦμπενς. Αὐτὸ στάθηκε καὶ τὸ καλύτερο σχολεῖο του.

Τὸ 1709 ὁ Βαττὼ δοκίμασε τὴν τύχη του σ' ἕνα διαγωνισμὸ γιὰ τὸ Βραβεῖο τῆς Ρώμης ἀλλὰ ἀπέτυχε καί, χολωμένος, γύρισε στὴ Βαλανσιέν. Τὰ χρήματα γιὰ τὸ ταξίδι τὰ βρῆκε ἀπὸ κάποιον Σιρουά, ἔμπορο πινάκων, ποὺ πρόσεξε τὸ ταλέντο του, ἀγόρασε ἕνα ἔργο του καὶ τοῦ παράγγειλε μάλιστα κι ἄλλο ἕνα ἀνάλογο ἔργο. Οἱ δυὸ αὐτοὶ πίνακες, οἱ Νεοσύλλεκτοι καὶ τὸ Ἆλτ ἐγκαινίασαν μιὰ σειρὰ σκηνῶν ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ ζωή, ποὺ τὴν εἶχε παρακολουθήσει ἀπὸ κοντὰ ὅταν ἔμενε στὴν πατρίδα του. Ἀλλὰ τὸ 1710 ξαναγυρίζει στὸ Παρίσι καὶ στὰ θέματα τῆς μασκαράτας, ποὺ οἱ φιλότεχνοι τὰ ἐκτιμοῦν ὅλο καὶ πιὸ πολύ. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς εἶναι ὁ κόμης ντὲ Καιλύς, γνωστὸς διανοούμενος τῆς ἐποχῆς, ὁ κύριος ντὲ Ζυλιὲν καὶ ὁ τραπεζίτης Πιὲρ Κροζά· ὁ τελευταῖος ἔθεσε στὴ διάθεση τοῦ Βαττὼ τὴν πλούσια πινακοθήκη του καὶ τοῦ παράγγειλε τοὺς πίνακες Οἱ Ἐποχές, Δίας καὶ Ἀντιόπη καὶ Ἀνάπαυση στὴν Αἴγυπτο.

Τὸ 1717 ὁ Βαττὼ μπαίνει στὴν Ἀκαδημία, ποὺ τοῦ εἶχε προτείνει νὰ γίνη μέλος ἀπὸ τὸ 1712· τὸ ἔργο ποὺ παρουσίασε μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ ἦταν ὁ περίφημος πίνακας Ἐπιβίβαση γιὰ τὰ Κύθηρα.

Κατακτώντας τὴν κορυφὴ τῆς δόξας, ὁ Βαττὼ αἰσθάνεται ἄραγε ἱκανοποιημένος; Ἔχουμε κάθε λόγο ν' ἀμφιβάλλουμε γι' αὐτό, γνωρίζοντας τὸν ἀνήσυχο χαρακτήρα του· μένει πάντα ἀνικανοποίητος ἀπὸ τὸ ἔργο του καὶ παραπονιέται γιὰ τὴ μοίρα του — ὄχι χωρὶς λόγο, εἶν' ἀλήθεια, ἀφοῦ ἡ φυματίωση καταστρέφει τὴν ὑγεία του. Ζητώντας νὰ γλιτώση ἀπ' τὴν ἀρρώστια του πηγαίνει στὸ Λονδίνο τὸ 1719, κοντὰ στὸ γιατρὸ καὶ θαυμαστή του δόκτορα Μήντ. Ἐκεῖ σημειώνει μεγάλη ἐπιτυχία, παίρνει πλῆθος παραγγελίες, τοῦ ἀνοίγει μάλιστα καὶ ἡ ὄρεξη γιὰ τὸ χρῆμα, ἀλλὰ ἡ ὀμίχλη τοῦ Τάμεση, ὀλέθρια γιὰ τὴν ὑγεία του, τὸν ἀναγκάζει νὰ ἐπιστρέψη στὸ Παρίσι τὸ 1720.

Τότε δημιουργεῖ τὸ δεύτερο ἀριστούργημά του, τὴν Ταμπέλα τοῦ Ζερσαίν, ποὺ σύντομα θ' ἀφήση τὸ κατάστημα τοῦ φίλου του γιὰ νὰ περάση στὴ συλλογὴ τοῦ ντὲ Ζυλιὲν κι ὕστερα στὸ ἀνάκτορο τοῦ Φρειδερίκου Β', στὸ Σαρλόττενμπουργκ. Τὴν ἴδια ἐποχὴ χρονολογοῦνται καὶ τὰ ἔργα ἡ Κρίση τοῦ Πάρη, ἡ Συνάντηση γιὰ κυνήγι, καί, ἴσως, ὁ Ζίλ, καθὼς καὶ ἡ συνάντησή του μὲ τὴν Ροζάλμπα Καρριέρα ποὺ τοῦ ἔκανε τὸ πορτραῖτο του.

Πρὸς τὸ τέλος τοῦ χειμώνα οἱ φίλοι του τοῦ ἐξασφαλίζουν ἕνα ἐξοχικὸ σπίτι στὸ Νοζὰν-σὺρ-Μάρν, ὅπου ὁ καλλιτέχνης σκέφτεται νὰ ἀφοσιωθῆ στὰ θέματα τῆς ὑπαίθρου. Ὕστερα ἐπιστρέφει στὴ Βαλανσιέν. Ὁ Ζ.-Μπ. Πατέρ, ποὺ ὕστερα ἀπὸ μιὰ μακρόχρονη διένεξη ἔγινε τελικὰ μαθητής του, τὸν βοηθάει ν' ἀνταποκριθῆ στὶς ὑποχρεώσεις του. Ὁ ἀββὰς Καρρώ, ὁ πνευματικός του, ποὺ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ σωτηρία τῆς ψυχῆς του, τὸν βάζει νὰ κάψη ὅλους τοὺς πίνακές του μὲ τὶς «γυμνότητες» καὶ νὰ ζωγραφίση ἕναν Ἐσταυρωμένο, καταπονημένο καὶ ὠχρὸ ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Βαττώ, ποὺ θὰ πεθάνη στὶς 18 Ἰουλίου 1721 στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ πιστοῦ του Ζερσαίν, σὲ ἡλικία τριανταεφτὰ χρονῶν.

«Μοιραία ἡλικία γιὰ τοὺς ζωγράφους», γράφει ὁ ἐκδότης καὶ συλλέκτης Μαριέτ, «ἀφοῦ σ' αὐτὴν πέθαναν ὁ Ραφαὴλ καὶ ὁ Λεσυέρ». Ἂς σημειώσουμε ὅτι τὴ χρονιὰ ποὺ πέθανε ὁ Ἀντουὰν Βαττὼ γεννήθηκε ἡ κυρία ντὲ Πομπαντούρ, ἡ πιὸ χαριτωμένη «ἱέρεια» τῆς χαρᾶς τῆς ζωῆς, ποὺ ὁ καλλιτέχνης μας ἐγκαινίασε τὴ μεγάλη της ἐποχὴ μὲ τὰ θέματα ποὺ δούλεψε.

BORIS LOSSKY

Ὁ ζωγράφος τῶν ἀβρῶν ἐρωτικῶν γιορτῶν

ΑΝ ΘΕΛΗΣΟΥΜΕ νὰ ἀποφανθοῦμε γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Βαττὼ καὶ γιὰ τὴ θέση του στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφική, δὲν πρέπει οὔτε νὰ ὑπερτιμήσουμε οὔτε νὰ ὑποτιμήσουμε σὰν παράγοντα τὶς ρίζες ποὺ ἔχει ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς στὸ Βορρά. Ἡ γενέτειρά του, ἡ Βαλανσιέν, εἶναι ἡ πρωτεύουσα τῆς γαλλικῆς ἐπαρχίας Αἰνὼ (Αἰννωνίας), ποὺ ὁ Λουδοβίκος ΙΔ΄ τὴν προσάρτησε ὁριστικὰ στὴ Γαλλία τὸ 1678, ἀλλὰ ἡ τύχη της στὸ παρελθὸν ἦταν δεμένη μ' ἐκείνη τῶν καθολικῶν Κάτω Χωρῶν καὶ τὴν τοποθετοῦσε στὸν κύκλο τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπιρροῆς τῆς Ἀμβέρσας. Μολαταῦτα, ἀντὶ ν' ἀκολουθήση τὶς ὄχθες τοῦ Σκάλδη καὶ νὰ κατεβῆ μέχρι τὴν πάμπλουτη μητρόπολη τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς, ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης ἀνέβηκε πρὸς τὶς ὄχθες τοῦ Σηκουάνα γιὰ νὰ καλλιεργήση τὸ ταλέντο του. Ἀληθεύει, ὡστόσο, ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Ρούμπενς, ποὺ ἀσφαλῶς τὴν εἶχε γνωρίσει κάπως στὶς ἐκκλησίες τῆς πατρίδας του, κυριάρχησε, ὅταν βρέθηκε στὸ Παρίσι, πάνω στὶς ἐκλεκτικές του συγγένειες. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἡγέτες τῆς παρισινῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας — ὁ Λαφός, ὁ Ζουβενὲ καὶ ὁ Ἀντουὰν Κουαπὲλ — εἶχαν ταχθῆ κάτω ἀπ' τὸ λάβαρο τῆς σχολῆς τοῦ Ρούμπενς, ποὺ εἶχε νικήσει στὴν ἀναμέτρησή της μὲ τὴ σχολὴ τοῦ Πουσσέν· ἡ τελευταία εἶχε πέσει σὲ νάρκη μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σὰρλ Λὲ Μπρέν.

ΕΝΑ ΑΛΛΟ «βόρειο» χαρακτηριστικὸ στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὸ σχέδιο τοῦ Βαττὼ εἶναι τὰ ἔργα του μὲ θέμα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς ὑπαίθρου, μὲ φανερὴ τὴν ἐπίδραση τῶν Φλαμανδῶν Μπρόουβερ, Ὀστάντε καὶ Τενίερς, ποὺ φαίνονται νὰ σφραγίζουν τὴν ἀρχὴ καὶ νὰ χαράζουν ὅλη τὴν κατοπινὴ πορεία τῆς δημιουργίας του, ὅπως ἡ *Ἀληθινὴ Χαρὰ* (Λονδίνο, πρώην συλλογὴ Τένναντ), ἡ *Μαγείρισσα* (Μουσεῖο Στρασβούργου), τὸ *Ὑπαίθριο γεῦμα* (χαρακτικὸ Λ. Ντεπλὰς) καὶ ὁ *Χωρικὸς τῆς Σαβοΐας* (Λένινγκραντ, Ἐρμιτάζ), σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν *Κλώστρια* (χαρακτικὸ Μπ. Ὠντράν). Παρατηρώντας αὐτὰ τὰ δείγματα τοῦ ταλέντου του εὔκολα καταλαβαίνει κανεὶς ὅτι στὴν Ἀμβέρσα θὰ ἦταν πολὺ εὔκολο ν' ἀκολουθήση ὁ Βαττὼ αὐτὸ τὸ δρόμο καὶ δὲ θὰ γινόταν ἴσως παρὰ ἕνας συμπαθητικός, μέτριος ζωγράφος ἔργων μὲ θέματα κατάλληλα μόνο γιὰ λαϊκὴ κατανάλωση, ὅπως ἐκεῖνα ποὺ ἔφτιαχνε κάποιος Λάμπρεχτς. Ἀλλὰ ὁ ἐσωτερικὸς κόσμος τοῦ Βαττὼ εἶχε ἄλλες δυνατότητες, ποὺ μόνο στὸ Παρίσι μποροῦσαν νὰ ἀξιοποιηθοῦν.

Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ του μὲ τὸν Ζιλλὸ τὸν ἔφερε κοντὰ στὰ θέματα τῆς ἐρωτικῆς μυθολογίας, τοῦ συρμοῦ τῆς ἐποχῆς, καὶ προπάντων τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἄρτε. Ἡ τελευταία εἶχε κάνει τὴν ἐμφάνισή της στὴ ζωγραφικὴ πρὶν ἀπὸ ἕναν αἰώνα καὶ περισσότερο, στὶς περιοχὲς βόρεια ἀπὸ τὶς Ἄλπεις, ὅπως μαρτυροῦν οἱ τοιχογραφίες τοῦ πύργου τοῦ Λάντσχουτ στὴ Βαυαρία (Παντουάνο, 1578), μερικὲς παραστάσεις στὰ πλαίσια τῆς σχολῆς τοῦ Φονταινεμπλὼ καὶ οἱ χαλκογραφίες τοῦ Καλλὸ ποὺ ἄνοιξαν τὸ δρόμο γιὰ πολυάριθμα ἔργα — ἀκόμα καὶ γιὰ τὰ εὑρήματα τοῦ Ζιλλὸ ὡς ἕνα σημεῖο. Σὲ ὅλα αὐτὰ ὑπάρχει ἡ ἀνάμνηση τοῦ ἰταλικοῦ θεάτρου, ποὺ ἐξοστρακίστηκε ἀπὸ τὸ Παρίσι μὲ βασιλικὸ διάταγμα τὸ 1697 ἀλλὰ ἐπιβίωσε στὰ λαϊκὰ καὶ τὰ ἀγροτικὰ θεάματα καὶ στὶς μασκαράτες. Ὁ πίνακας *Τί ἔκανα, καταραμένοι δολοφόνοι;* (Μουσεῖο τῆς Μόσχας), ἐμπνευσμένος ἀπὸ μιὰ κωμικὴ σκηνὴ τοῦ Μολιέρου, ἔχει βέβαια πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὶς συνθέσεις τοῦ Ζιλλό, ποὺ τὶς χαρακτηρίζει κυρίως ἡ παράταξη ὄρθιων μορφῶν, παρουσιάζει ὅμως κιόλας πολὺ ἀνώτερες ζωγραφικὲς ἱκανότητες. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἐγκαινιάζει μιὰ σειρὰ ὡραίων πινάκων ποὺ ἔχουν σὰ θέμα θιάσους, τοῦ ἰταλικοῦ κυρίως θεάτρου: *Ἀρλεκίνος, Πιερότος, Σκαπίνος* (Ὢλθορπ, συλλογὴ Σπένσερ), ὁ *Ἔρωτας στὸ γαλλικὸ θέατρο* καὶ ὁ *Ἔρωτας στὸ ἰταλικὸ θέατρο* (Μουσεῖο Βερολίνου), οἱ *Γάλλοι ἠθοποιοὶ* (Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Bache), οἱ *Ἰταλοὶ ἠθοποιοὶ* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ὁ *Ζὶλ* (Λοῦβρο). Εἶναι συχνὰ δύσκολο νὰ ξεχωρίση κανεὶς αὐτὰ τὰ θέματα — ποὺ ὁ Βαττὼ τὰ ἐπαναλαμβάνει συχνὰ — ἀπὸ κεῖνα ποὺ παρουσιάζουν πρόσωπα μεταμφιεσμένα μὲ κοστούμια τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἄρτε, ὅπως τὸ *Οἰκογενειακὸ κοντσέρτο* (Λονδίνο,

συλλογὴ Οὐάλλας), ὅπου ὁ ἔμπορος πινάκων Σιρουὰ παρουσιάζεται μὲ τὴν ἀμφίεση τοῦ Μετζετίνο, ἡ *Ἰταλικὴ σερενάτα* (Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Κρές), τὸ *Θέλετε νὰ κατακτᾶτε τὶς ὡραῖες;* (Συλλογὴ Οὐάλλας), ἡ *Τέλεια συγχορδία* (Λονδίνο, συλλογὴ Iveagh), ἡ *Ἐπιστροφὴ ἀπὸ τὸ χορὸ* (Ἐρμιτάζ), τὸ *Τὰ ροῦχα εἶναι ἰταλικὰ* (Παρίσι, συλλογὴ Ρόζενχαϊμ) ἢ ὁ ἀνυπέρβλητος *Μετζετίνο* (Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο).

Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὲς τὶς πλευρὲς τοῦ ἔργου τοῦ Βαττώ, ποὺ χαρακτηρίζουν ὁλόκληρη τὴν πορεία του, πρέπει νὰ ἀναφέρουμε καὶ δυὸ ἄλλες ἀκόμα ποὺ ἐμφανίζονται μόνο σὲ σύντομες περιόδους στὴν ἐποχὴ τῶν πρώτων του ἀναζητήσεων. Ἔτσι ἡ περίοδος 1708 - 1709, τότε ποὺ συνεργαζόταν μὲ τὸν Κλὼντ Ὠντράν, εἶναι ἡ περίοδος τοῦ Βαττὼ-διακοσμητῆ. Μιὰ ἀπὸ τὶς εἰδικότητες τοῦ δασκάλου του ἦταν ἡ ἐσωτερικὴ διακόσμηση χώρων, μὲ ζωφόρους, γιρλάντες, γυψώσεις κλπ. Εἶχε διακοσμήσει ἔτσι τὸ Βασιλικὸ Θάλαμο στὰ Ἀνάκτορα τοῦ Φονταινεμπλώ, ὅπου πρῶτος ὁ Πριματίτσιο πρὶν ἑνάμιση αἰώνα εἶχε χρησιμοποιήσει, στὴ Στοὰ τοῦ Ὀδυσσέα, τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς διακόσμησης τῶν ἀρχαίων Ρωμαίων ποὺ τὸ εἶχε φέρει πάλι στὴν ἐπιφάνεια ὁ Ραφαὴλ μὲ τὶς Λότζιες τοῦ Βατικανοῦ. Οἱ δυὸ ζωγράφοι δούλεψαν μαζὶ στοὺς πύργους τοῦ Μεντὸν καὶ τῆς Μυὲτ καὶ στὸ μέγαρο τοῦ Νουαντὲλ ἢ τοῦ Πουλπρὺ (ἀπ' ὅπου δύο πίνακες βρίσκονται στὴ συλλογὴ Καγιὲ στὸ Παρίσι). Ἡ δουλειὰ τοῦ Βαττὼ ἦταν νὰ σχεδιάζη χαριτωμένες καὶ διασκεδαστικὲς φιγοῦρες «κινέζικες καὶ ταρταρικές», πιθηκόμορφες καμιὰ φορά, ἐγκαινιάζοντας ἔτσι τὴ μόδα τῶν «κινεζισμῶν» καὶ τῶν «πιθηκισμῶν» στὴ διακοσμητικὴ ζωγραφική, ποὺ θὰ τὴ συνεχίσουν καὶ θὰ τὴ διαδώσουν διακοσμητὲς ὅπως ὁ Κριστὸφ Ὑὲ στὸ Παρίσι, στὸ Σαντιγὺ καὶ στὸ Στρασβοῦργο, ὁ Γκὲμπ στὸ Περίπτερο τοῦ Νύμφενμπουργκ τῆς Βαυαρίας ἢ ὁ Φιλὶπ Πιλλμὰν στὸ Πέτερχοφ τῆς Ρωσίας.

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΠΟΤΥΧΙΑ του στὸ διαγωνισμὸ γιὰ τὸ Βραβεῖο τῆς Ρώμης καὶ τὴ σύντομη φυγή του στὴ Βαλανσιὲν (1709 - 1710), ὁ Βαττὼ ζωγραφίζει μιὰ σειρὰ πινάκων μὲ θέματα ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ ζωή. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ πρώτου ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς πίνακες, τῶν *Νεοσύλλεκτων* (Γενεύη, συλλογὴ Ρότσιλντ), ποὺ τὸν ἀγόρασε ὁ Σιρουὰ παραγγέλνοντάς του ἄλλον ἕναν, τὸ *Ἄλτ* (Νέα Ὑόρκη, Ντιούβην), ἐνθαρρύνει τὸν Βαττώ· ἡ γενέτειρά του, μὲ τὸ νὰ βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸ θέατρο τοῦ καταστρεπτικοῦ πολέμου τῆς ἱσπανικῆς διαδοχῆς, τοῦ πρόσφερε ἄφθονο ὑλικὸ γιὰ τὴν *Ἐπιστροφὴ ἀπὸ τὴν ἐκστρατεία* (Τσιντσιννάτι, Ὀχάιο, συλλογὴ Ἔντουαρντς), τὸ *Προσωρινὸ στρατόπεδο* (Μουσεῖο Μόσχας) καὶ γιὰ ἄλλες σκηνὲς μὲ τοὺς *Κόπους τοῦ πολέμου* καὶ τὴν *Ἐκεχειρία*. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἀποτελοῦν κάτι σὰ σαρκαστικὴ ἀπάντηση στοὺς γεμάτους στόμφο ἐπικοὺς πίνακες τοῦ Βὰν ντὲρ Μόυλεν, ποὺ τριάντα χρόνια πρὶν ἐξύμνησε τὶς κατακτήσεις τοῦ Βασιλιᾶ Ἥλιου, καὶ παράλληλα μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν καρπὸς μιᾶς ρεαλιστικῆς ἀντίδρασης τοῦ Βαττὼ ἐνάντια στὸ μύθο τῆς μεταμφίεσης καὶ στὴ συμβατικότητα τῆς ἀκαδημαϊκῆς τέχνης. Καὶ σ' αὐτὰ ὅμως τὰ ἔργα του διακρίνει κανεὶς λυρικοὺς τόνους, στὸ δέσιμο τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν μὲ τὸ τοπίο, καὶ κάποτε καὶ στοιχεῖα συναισθηματικά, ἀφοῦ ἡ γυναικεία μορφὴ εἰκονίζεται συχνά.

Ὅλα αὐτὰ εἶναι τὸ ἄμεσο προοίμιο τῆς περιόδου ὅπου θ' ἀποκαλυφθῆ σ' ὅλη της τὴ δύναμη ἡ σπουδαιότερη πλευρὰ τῆς ἰδιοφυΐας τοῦ Βαττώ, ἡ πλευρὰ ἐκείνη ποὺ ἡ Ἀκαδημία εἶχε τὴν ὀξυδέρκεια νὰ ἐκτιμήση τόσο σωστὰ ὥστε νὰ ἀπονείμη στὸν καλλιτέχνη, ὅταν ἐπέστρεψε στὸ Παρίσι, τὴν ἐπίσημη ἀναγνώριση, προσκαλώντας τον στὶς τάξεις της μὲ τὸν τίτλο τοῦ «ζωγράφου τῶν ἁβρῶν ἐρωτικῶν γιορτῶν» («fêtes galantes»), ποὺ καθιέρωσε εἰδικὰ γι' αὐτὸν καὶ γιὰ ὅσους θ' ἀκολουθοῦσαν τὸ παράδειγμά του. Ὅρος ἀσαφής, ἀλλὰ πόσο περιεκτικός! Ἁπλώνεται τόσο στὸ φυσικὸ ὅσο καὶ στὸ φανταστικό, δηλώνει μιὰ τέχνη τῆς «πραγματικότητας τοῦ ὀνείρου» ἢ τοῦ «ὀνείρου τῆς πραγματικότητας», μιὰ τέχνη καθόλου περιγραφικὴ καὶ καθαρὰ μουσική. Ἂν ἀναζητούσαμε τὶς ποιητικές της ρίζες θὰ βρίσκαμε τὴν ἀρχή τους στὰ Ἠλύσια Πεδία τῶν ἀρχαίων καί, γιὰ νά 'ρθουμε πιὸ κοντά, στὴ «Χώρα τῆς τρυφερότητας» (ἢ ἁβρότητας) τῆς Μαντελὲν ντὲ Σκυντερύ. Ὅσο γιὰ τὶς ρίζες της στὴν ἴδια τὴ ζωγραφική, τὶς βρίσκουμε ἄφθονες στὴ σχολὴ τοῦ Τζιορτζιόνε (ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρουμε τὸ *Ὑπαίθριο κοντσέρτο* — ἢ *Ἀγροτικὴ Συναυλία* — ποὺ βρίσκεται στὸ Λοῦβρο) πολὺ περισσότερο παρὰ στὸν *Κῆπο τοῦ Ἔρωτα* τοῦ Ρούμπενς, ποὺ πολλοὶ προτιμοῦν νὰ τὸν ἀναφέρουν σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση.

Τὸν κύριο ἢ μᾶλλον τὸν κυριότερο ρόλο σ' αὐτὲς τὶς συνθέσεις τὸν ἔχει τὸ τοπίο — ἀνάμνηση ἀπὸ τὰ «ξεχτένιστα» φυλλώματα τῶν κήπων τοῦ Ἀνάκτορου τοῦ Λουξεμβούργου ἢ τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Κροζὰ στὸ Μονμορανσὺ — ποὺ ἐξευγενίζει μὲ τὴ σεμνή του ἁγνότητα τὴν ἐρωτικὴ ἀτμόσφαιρα, διάχυτη ἀνάμεσα στὶς συντροφιὲς τῶν ἱπποτῶν καὶ τῶν ὡραίων κυριῶν μ' ἐκεῖνο τὸ παρδαλὸ ντύσιμο ὅπου σμίγουν ἡ μόδα τῆς ἐποχῆς, τὸ ἰταλικὸ ἢ τὸ γαλλικὸ θέατρο καὶ κάποια ἀνάμνηση ἀπὸ τὶς *Ἱστορίες τῆς Μαρίας τῶν Μεδίκων* τοῦ Ρούμπενς. Τὸ ἀριστούργημα τοῦ Βαττὼ σ' αὐτὸ τὸ εἶδος εἶναι ὁ πίνακας ποὺ εἰκονίζει τὴν *Ἐπιβίβαση γιὰ τὰ Κύθηρα*. Τὸ θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ ἕνα θεατρικὸ ἔργο· ὁ καλλιτέχνης τὸ εἶχε καὶ ἄλλοτε ἐπεξεργασθῆ, ὅταν βρισκόταν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Ζιλλὸ (Παρίσι, συλλογὴ Ἐζέλ). Ἡ δράση ἀναπτύσσεται προοδευτικὰ καθὼς τὰ ζευγάρια τῶν ἐραστῶν προχωροῦν, μὲ μιὰ ὅλο καὶ μεγαλύτερη αὐτοεγκατάλειψη, πρὸς τὸ σημεῖο ὅπου τὸ πλοῖο εἶναι ἕτοιμο νὰ σαλπάρη γιὰ τὸ νησὶ τῶν ἀπολαύσεων, μὲ πλήρωμα ἕνα μικρὸ πλῆθος ἀπὸ χαρούμενους Ἔρωτες. Τὴ σύνθεση αὐτὴ ἐπανέλαβε ὁ καλλιτέχνης γιὰ λογαριασμὸ τοῦ ντὲ Ζυλιὲν σὲ μιὰ ἐλεύθερη διασκευὴ καὶ στὶς ἴδιες διαστάσεις (Μουσεῖο Βερολίνου), προσθέτοντας ἕνα ἀκόμα ζευγάρι καὶ ἕνα ἄγαλμα τῆς Ἀφροδίτης, ἔτσι ποὺ τὸ σύνολο νὰ δημιουργῆ μιὰ ἐντύπωση σαφέστερη καὶ γι' αὐτὸ λιγότερο ποιητική. Μὲ παραγγελία τοῦ κατόχου της ἡ παραλλαγὴ αὐτὴ χαράχτηκε σὲ χαλκὸ ἀπὸ τὸν Ν. Ταρντιέ· ὁ τίτλος τῆς χαλκογραφίας καθόριζε ἀμετάκλητα τὸ θέμα σὰν *Ἐπιβίβαση γιὰ τὰ Κύθηρα*. Πρέπει ἄραγε νὰ πάρουμε στὰ σοβαρὰ — καὶ ὄχι σὰν ἁπλὸ εὐφυολόγημα — τὸν ἰσχυρισμὸ ἑνὸς κριτικοῦ τῶν ἡμερῶν μας; Μᾶς καλεῖ νὰ δεχτοῦμε ὅτι αὐτὸς ὁ τίτλος εἶναι λάθος καὶ νὰ δοῦμε αὐτὸ τὸν πίνακα σὰν «Ἐπιστροφὴ ἀπὸ τὰ Κύθηρα», σὰν ἀναχώρηση ἀπὸ τὸ νησὶ κι ἐπιστροφὴ στὴν ἠπειρωτικὴ γῆ, σὰ μιὰ σκηνὴ μὲ ἀνθρώπους πού, ἀφήνοντας πίσω τους τὶς ἀνώτερες ἡδονὲς ἑνὸς ἐξαϋλωμένου ἔρωτα, βαδίζουν πρὸς ταπεινότερες σαρκικὲς ἀπολαύσεις!

Γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ πίνακες ποὺ παριστάνουν ἁβρὲς ἐρωτικὲς γιορτὲς μὲ συντροφιές, ζευγάρια ἢ μοναχικὰ ἄτομα στὸ ὕπαιθρο, ἂς ἀναφέρουμε τοὺς κυριότερους ποὺ βρίσκονται σὲ δημόσιες συλλογές: *Συγκέντρωση σὲ ἕνα πάρκο*, ὁ *Ἀδιάφορος* καὶ ἡ *Πονηρούλα* (Λοῦβρο), ὁ *Τραγουδιστὴς σερενάτας*, ἡ *Ἀνήσυχη ἐρωμένη* (Μουσεῖο τοῦ Σαντιγύ), ὁ *Σαγηνευτὴς* καὶ ἡ *Τυχοδιώκτρια* (Μουσεῖο τῆς Τρουά), τὸ *Ὑπαίθριο κοντσέρτο* (Μουσεῖο τῆς Ἀνζέρ), οἱ *Χαρὲς τῆς ζωῆς*, τὸ *Μάθημα μουσικῆς*, οἱ *Ὑπαίθριες διασκεδάσεις*, τὰ *Ἠλύσια Πεδία*, ἡ *Συνάντηση γιὰ κυνήγι* (Συλλογὴ Οὐάλλας), ὁ *Κυνηγὸς σπουργιτιῶν*, ἡ *Βενετσιάνικη γιορτὴ* (Μουσεῖο τοῦ Ἐδιμβούργου), ἡ *Ἰταλικὴ διασκέδαση*, οἱ *Βοσκοί*, τὸ *Κοντσέρτο* (Ἀνάκτορα τοῦ Σὰν-Σουσὶ καὶ τοῦ Πότσνταμ), ἡ *Συνάντηση στὴν ἐξοχή*, ἡ *Ἐρωτικὴ γιορτὴ* (Μουσεῖο τῆς Δρέσδης), ἡ *Ἐνοχλητικὴ πρόταση* (Ἐρμιτάζ), τὸ *Μάθημα ᾠδικῆς* καὶ ὁ *Δειλὸς ἐρωτευμένος* (Ἀνάκτορα τῆς Μαδρίτης), ἡ *Προοπτικὴ* (Μουσεῖο τῆς Βοστώνης) καὶ ὁ *Μετζετίνο* (Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης).

Αυτη ἡ τόσο μονομερὴς καὶ συνοπτικὴ ἀπαρίθμηση πρωτότυπων ἔργων τόσο σημαντικῶν μᾶς κάνει νὰ ἀναρωτηθοῦμε ἔκπληκτοι πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ βγῆ τὸ τεράστιο ἔργο τοῦ Βαττὼ ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο ἑνὸς ζωγράφου ὅπως αὐτός, πού, μέχρι τοὺς τελευταίους μῆνες τῆς σύντομης ζωῆς του, φαίνεται νὰ μὴν ἀνεχόταν βοηθοὺς δίπλα του. Πῶς ἐργαζόταν; Ὁ φίλος του Καιλὺς μᾶς δίνει μιὰ συγκεκριμένη ἰδέα πάνω σ᾿ αὐτό, ἐπιβεβαιώνοντας ἀνεπιφύλακτα ἐκεῖνο ποὺ γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὴν ἀπευθείας μελέτη τοῦ ἔργου του, τόσο τῶν πινάκων του ὅσο καὶ τῶν σχεδίων καὶ τῶν χαρακτικῶν του: «Ποτὲ δὲν ἔκανε οὔτε τὸ πιὸ πρόχειρο καὶ βιαστικὸ προσχέδιο γιὰ τοὺς πίνακές του. Συνήθιζε νὰ κάνη τὰ σχέδια καὶ τὶς σπουδές του σ᾿ ἕνα χοντρὸ ἄλμπουμ, ἔτσι ποὺ νὰ ἔχη σὲ κάθε στιγμὴ πρόχειρο ἕνα μεγάλο ἀριθμό. Εἶχε φορεσιὲς γιὰ πρόσωπα τοῦ καλοῦ κόσμου καὶ ἄλλες γιὰ κωμικοὺς τύπους, ἔντυνε μ᾿ αὐτὲς ἄτομα καὶ τῶν δύο φύλων, ἐφόσον ἔβρισκε τὰ κατάλληλα γι᾿ αὐτὴ τὴ δουλειά, καὶ τὰ ξεσήκωνε στὶς στάσεις ποὺ τοῦ παρουσίαζε ἡ ἴδια ἡ φύση, διαλέγοντας σκόπιμα τὶς πιὸ ἁπλές. Κάθε φορὰ ποὺ ἤθελε νὰ ζωγραφίση ἕναν πίνακα κατέφευγε στὴ συλλογή του. Διάλεγε τὶς φιγοῦρες ποὺ τοῦ ἔκαναν πιὸ πολὺ ἐκείνη τὴ στιγμή. Σχημάτιζε ἔτσι τὶς ὁμάδες του, συνήθως σύμφωνα μὲ τὸ χαρακτήρα ἑνὸς τοπίου ποὺ εἶχε σκεφτῆ ἢ προετοιμάσει. Σπάνια μάλιστα χρησιμοποιοῦσε τὸ τοπίο γιὰ ἄλλο σκοπό». Ὁ ἴδιος μάρτυρας μᾶς ἐξηγεῖ γιατί τόσο πολλοὶ πίνακες τοῦ Βαττὼ ἔχουν διατηρηθῆ τόσο ἄσχημα: «Συνήθιζε νὰ ζωγραφίζη μὲ ἄπλυτο πινέλο. Σπάνια καθάριζε τὴν παλέτα του. Τὸ δοχεῖο του μὲ τὸ ἀκάθαρτο λάδι, ποὺ τόσο πολὺ τὸ χρησιμοποιοῦσε, ἦταν βουτηγμένο στὴ βρωμιὰ καὶ τὴ σκόνη, κι ἐκεῖ μέσα ἦταν ἀνακατεμένα κάθε λογῆς χρώματα ποὺ ἄφηναν τὰ πινέλα του καθὼς τὰ βουτοῦσε στὸ λάδι».

Εκτος ἀπὸ τὶς ἀναρίθμητες ἐρωτικὲς γιορτές, τὸ ἔργο τοῦ Βαττὼ περιλαμβάνει καὶ μιὰ δωδεκάδα μυθολογικὰ θέματα, κι αὐτὰ ἁβρὰ καὶ ἐρωτικά, ποὺ δίνουν τὴν εὐκαιρία γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ γυμνοῦ, πράγμα ποὺ ἦταν ἄλλωστε μέσα στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του. Τὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἔργα ἀνήκουν στὴν τελευταία ἀναλαμπὴ τῆς ζωῆς τοῦ καλλιτέχνη καὶ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς σπουδῆς τῶν Βενετσιάνων ζωγράφων τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα στὴ συλλογὴ τοῦ Κροζά. *Ὁ Ἔρωτας Ἀφοπλισμένος* (Μουσεῖο τοῦ Σαντιγύ), ποὺ ζωγράφισε γιὰ λογαριασμὸ αὐτοῦ τοῦ μαικήνα, δὲν εἶναι παρὰ ἡ μεταφορὰ σὲ λάδι ἑνὸς σχεδίου τοῦ Βερονέζε (Λοῦβρο) ποὺ ὑπῆρχε στὴ συλλογή του. Γιὰ τὸν Κροζὰ ἐπίσης ζωγράφισε τοὺς πίνακες *Οἱ Ἐποχὲς* (ἴσως προσχέδιο εἶναι τὸ *Φθινόπωρο* τοῦ Λούβρου) καὶ τὸ ἀριστούργημά του σ᾿ αὐτὸ τὸ εἶδος, τὸ *Δίας καὶ Ἀντιόπη* (Λοῦβρο), ποὺ τὸ ἀκολούθησε ἡ *Κρίση τοῦ Πάρη* (Λοῦβρο).

Αὐτοὶ οἱ δυὸ πίνακες, καθὼς καὶ πολλὰ σχέδια ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν σ᾿ αὐτὴ τὴν περίοδο, μαρτυροῦν τὸ πάθος ποὺ ἔδειχνε ὁ Βαττὼ (ἴσως κατὰ τὸ παράδειγμα τῶν ζωγράφων τῆς Βενετίας) γιὰ τὴν ἄμεση σπουδὴ τοῦ γυμνοῦ, ποὺ τὸ χρησιμοποιεῖ ἀκόμα καὶ στὶς ρωπογραφίες του, ὅπως στὴν *Πρωινὴ τουαλέτα* (συλλογὴ Οὐάλλας) ἢ στὴν *Ἰδιαίτερη τουαλέτα* (συλλογὴ Ντὲ Μουσύ, Παρίσι). Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν τολμηρότητα τοῦ τελευταίου ἔργου εἶναι βέβαιο πὼς τὸ στοιχεῖο τοῦ ἐρωτισμοῦ δίνεται πολὺ διακριτικὰ στὶς γυναικεῖες αὐτὲς μορφές, ὅπου ὁ καλλιτέχνης μας, «ἐλευθεριάζων στὸ πνεῦμα ἀλλὰ σεμνὸς στὸ ἦθος», δὲν παρουσιάζεται οὔτε αἰσθησιακὸς οὔτε χυδαῖος.

Τὸν βλέπουμε νὰ βάζη φωτιὰ σ᾿ αὐτὲς τὶς «γυμνότητες» πρὸς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του γιὰ νὰ ζωγραφίση ἕναν *Ἐσταυρωμένο*. Δὲν εἶναι αὐτὸς ὁ μόνος του θρησκευτικὸς πίνακας, γιατὶ ἀνάμεσα στ᾿ ἄλλα του ἔργα εἶχε ζωγραφίσει καὶ μιὰ *Ἀνάπαυση στὴν Αἴγυπτο* γιὰ τὸν Κροζὰ (Ἐρμιτάζ), ὅπου πολλοὶ θέλουν νὰ βλέπουν τὴν τέχνη ἑνὸς «ἐκλεπτυσμένου Βὰν Ντάυκ».

Μιὰ ἄλλη πλευρὰ τῆς τέχνης τοῦ Βαττὼ — κάθε ἄλλο παρὰ ἀμελητέα — εἶναι ἡ προσωπογραφία, ὅπου ἐπιδιδόταν ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς σταδιοδρομίας του, γιὰ νὰ ἀπαθανατίση στὸ μουσαμὰ τόσο τὰ δικά του χαρακτηριστικὰ ὅσο καὶ τῶν φίλων του. Ἡ πιὸ ἀξιόλογη γιὰ τὴν ἐκφραστική της δύναμη καὶ γιὰ τὴν ποιότητα τῶν χρωμάτων εἶναι ἡ προσωπογραφία τοῦ *Ἀντουὰν Πατὲρ* (Μουσεῖο τῆς Βαλανσιέν), πατέρα τοῦ μαθητῆ του τῶν τελευταίων ἡμερῶν τῆς ζωῆς του. Ὁ Ἀντουὰν ντὲ Λαρὸκ μᾶς παρουσιάζεται σὰν ποιητής, ὀνειροπολώντας σ᾿ ἕνα ἐξοχικὸ τοπίο ὅπου παίζουν φαῦνοι καὶ νύμφες. Στοὺς πίνακές του μὲ σκηνὲς θεάτρου μποροῦμε ν᾿ ἀναγνωρίσουμε τοὺς ἠθοποιοὺς τοῦ καιροῦ του· καὶ στὶς συντροφιὲς τῶν μεταμφιεσμένων ἢ στὶς ἐρωτικὲς γιορτὲς τὰ πρόσωπα τῶν φίλων του.

Μπορεῖ ἀκόμα νὰ γίνη λόγος γιὰ ἕναν Βαττὼ-τοπιογράφο. Δὲν ἦταν μήπως αὐτὸς ποὺ ἔλεγε στὸν Λανκρὲ πὼς «ἀπὸ τὴ φύση καὶ μόνο ἀπὸ τὴ φύση πρέπει νὰ ζητοῦμε συμβουλές»; Τὰ ἔργα του μαρτυροῦν ὅτι, σ᾿ ὅλη του τὴ σταδιοδρομία, τὸ ἀνεπιτήδευτο θέαμα ποὺ προσφέρει ἡ φύση τοῦ κινοῦσε τὸ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον. Τὰ ρεαλιστικὰ πρόχειρα σχεδιάσματά του χρησίμευαν σὰ βάση γιὰ τὸ φόντο τῶν πινάκων του: μοναχικὰ τοπία τῆς Φλάνδρας στὰ θέματα τῆς στρατιωτικῆς ζωῆς ἢ ὀνειρικὰ φυλλώματα τῆς Ἲλ ντὲ Φρὰνς στὶς ἐρωτικὲς γιορτές του. Σ᾿ αὐτὲς τὶς ἀπευθείας σπουδὲς ἀπὸ τὴ φύση θὰ προστεθῆ μετὰ τὸ 1715 μιὰ σειρὰ ἀπὸ σκίτσα κατὰ τὸ πρότυπο τῶν τοπίων τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Καμπανιόλα ποὺ τὰ μελέτησε στὴ συλλογὴ τοῦ Κροζά. Ἀπὸ τὰ γνήσια ἔργα τοῦ Βαττὼ — κι ἀπ᾿ ὅσα ὑποτίθεται ὅτι εἶναι δικά του — ξεχωρίζουν τρία τοπία ὅπου εἰκονίζεται ἡ φύση γιὰ τὴ φύση, ὅπου ἡ ἀνθρώπινη μορφὴ περιορίζεται σὲ δευτερεύουσα θέση ἢ καὶ καταργεῖται. Οἱ πίνακες αὐτοὶ εἶναι τὸ *Τοπίο ἀπὸ τὰ περίχωρα τοῦ Παρισιοῦ*, ὁ *Καταρράκτης* (ἰδιωτικὲς συλλογές, Παρίσι) καὶ τὸ *Τοπίο μὲ καταρράκτη* (Ἐρμιτάζ).

Τελος, τὸ ὕστατο ἀριστούργημά του, ποὺ εἶναι, καθὼς λένε, «ἡ τελευταία λέξη μιᾶς τέχνης καὶ μιᾶς ζωῆς», ὅπως οἱ *Δεσποινίδες τῶν Τιμῶν* τοῦ Βελάσκεθ καὶ οἱ *Σύνδικοι* τοῦ Ρέμπραντ, ἦταν ἡ *Ταμπέλα τοῦ Ζερσαίν*, τὸ ἔργο ποὺ δημιούργησε ὁ Βαττὼ τὸ 1720, μετὰ τὴ θλιβερὴ ἐπιστροφή του ἀπὸ τὸ Λονδίνο, ἔτσι, «γιὰ νὰ ξεμουδιάσουν τὰ δάχτυλά του», μέσα σὲ ὀκτὼ πρωινά. Ἡ μεγάλη αὐτὴ σύνθεση (ποὺ χωρίστηκε στὰ δυὸ γύρω στὰ μέσα τοῦ αἰώνα) εἰκονίζει τὸ κατάστημα τοῦ Ζερσαίν, ἐμπόρου πινάκων τῆς Πὸν-Νὸτρ-Ντὰμ (Γέφυρας τῆς Παναγίας), ποὺ ἦταν προστατευόμενος τοῦ «Μεγάλου Μονάρχη» (αὐτὸ ἀκριβῶς συμβολίζει καὶ τὸ πορτραῖτο τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ΄ ποὺ τοποθετοῦν οἱ ὑπάλληλοι στὸ κιβώτιο στὸ πρῶτο πλάνο). Οἱ τοῖχοι σκεπάζονται ἀπὸ πίνακες βενετσιάνικης καὶ φλαμανδικῆς τεχνοτροπίας, φανταστικούς, ὅπως φανταστικὰ εἶναι καὶ τὰ περισσότερα ἀγάλματα στοὺς κήπους τῶν ἐρωτικῶν σκηνῶν. Στὸν περιορισμένο αὐτὸ χῶρο εἶναι στημένες οἱ δυὸ ὁμάδες ποὺ ἰσορροποῦν ἁρμονικὰ μεταξύ τους, οἱ πελάτες καὶ οἱ πωλητές. Γιὰ μιὰ καὶ μόνη φορὰ ὁ Βαττὼ δέχεται νὰ ντύση τὶς μορφές του σύμφωνα μὲ τὴ μόδα τῆς ἐποχῆς, χωρὶς νὰ πλουτίση τὴν περιβολή τους μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ φαντασία του.

Σ᾿ αὐτὸ τὸ ἔργο, ὅπου «ὅλα ἔχουν γίνει σύμφωνα μὲ τὴ φύση», μποροῦμε νὰ δοῦμε μιὰ νέα φυγὴ ἀπὸ τὸ φανταστικὸ στὸ πραγματικό, ἢ τουλάχιστο στὴν «ποίηση τοῦ πραγματικοῦ». Ἐδῶ ἐκφράζεται καθαρὰ ἡ ἐπιθυμία τοῦ καλλιτέχνη νὰ καταφύγη στὸ ὅραμα τῆς φύσης, ἐπιθυμία ποὺ θὰ τὸν κυριέψη ὅταν θὰ ἐγκατασταθῆ, μὲ καταστραμμένη ὁλότελα τὴν ὑγεία του, στὴν τελευταία του κατοικία στὸ Νοζὰν-σὺρ-Μάρν, τὴν ἄνοιξη τοῦ 1721. Ἀλλὰ τὸ πεπρωμένο, δίνοντας πρόωρο τέλος στὴ ζωή του, θέλησε νὰ περάση ὁ Βαττὼ στὴν ἀθανασία μὲ τὴ φήμη τοῦ πιὸ λυρικοῦ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τοῦ ὀνείρου τῆς εὐτυχίας.

MARGUERITE SAVIGNY-VESCO

«Ἡ ἐρωτικὴ σκιὰ τοῦ Βαττώ...»

(Πὼλ Βερλαὶν)

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ μὲ τὰ φωτεινὰ χρώματα εἶδε τὸ φῶς μέσα στὴν ὁμίχλη τῆς Φλάνδρας. Τὸ φθινόπωρο τοῦ ἔδωσε τὴ μελαγχολία του, τὸ ζώδιο τοῦ Ζυγοῦ τὸν προίκισε μὲ τὴν αἴσθηση τῆς ἰσορροπίας καὶ ἡ ἐπιρροὴ τῆς Ἀφροδίτης, τῆς θεᾶς τοῦ Ἔρωτα, τὸν κάνει νὰ εἶναι πάντα ἐπίκαιρος.

Αὐτὸς ὁ δεκαοχτάχρονος μικροαστὸς φτάνει στὸ Παρίσι ἀπένταρος καὶ γυμνός. Τρέμοντας ἀπὸ τὸ κρύο καὶ τὴν πείνα, σὲ σημεῖο ποὺ ν᾿ ἁρπάξη μιὰ φυματίωση ποὺ θὰ τὸν στείλη στὸν τάφο πάνω στὸ ἄνθος τῆς νιότης του, φυτοζωεῖ κάνοντας ἀντίγραφα πινάκων ποὺ εἶναι ἀνάξιά του, ἀλλὰ ποὺ θὰ γίνουν ἀφορμὴ νὰ τὸν προσέξουν. Στὸ θαμπὸ φῶς ἑνὸς κεριοῦ δουλεύει ἀκόμα καὶ τὴ νύχτα γιὰ νὰ τελειοποιηθῆ στὸ σχέδιο.

Ἀπὸ μιὰ σύντομη παραμονή του στὴ Βαλανσιέν, ὅπου ἡ ὑποδοχὴ ποὺ θὰ βρῆ ἀπὸ τοὺς δικούς του θὰ τὸν ἀποκαρδιώση, φέρνει μαζί του, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς σκηνὲς στρατιωτικῆς ζωῆς — ποὺ θὰ γίνουν οἱ πρῶτες του ἐπιτυχίες — μιὰ προσωπογραφία τοῦ γλύπτη *Ἀντουὰν Πατέρ*, ὅπου ἐπιβεβαιώνεται κιόλας ἡ ἰσχυρή του προσωπικότητα. Στὸ ψηλό, ρυτιδωμένο μέτωπο τοῦ γλύπτη εἶναι ἀποτυπωμένη ὅλη ἡ σκληρότητα τοῦ αἰώνα ποὺ μόλις ἔληξε, καὶ τὰ δίχως στοργὴ παιδικὰ χρόνια τοῦ ζωγράφου θὰ ᾿λεγε κανεὶς πὼς καθρεφτίζονται στὸ ἐρευνητικὸ βλέμμα ποὺ διέκρινε τὴν κλίση του.

Μὲ τὴ βοήθεια πότε τοῦ ἑνὸς καὶ πότε τοῦ ἄλλου φίλου, πότε τοῦ ἑνὸς καὶ πότε τοῦ ἄλλου προστάτη, ὁ καλλιτέχνης Βαττὼ θὰ ὡριμάση βῆμα πρὸς βῆμα. Στὶς 30 Ἰουλίου 1712 γίνεται δεκτὸς στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία (δὲν ἦταν οὔτε 28 ἐτῶν!) σὰ «Ζωγράφος τῶν Ἐρωτικῶν Γιορτῶν» μὲ τὴν *Ἐπιβίβαση γιὰ τὰ Κύθηρα*, ὅπου, σ᾿ ἕνα εἰδυλλιακὸ πλαίσιο, ξετυλίγεται σὰ γιρλάντα ἡ μακριὰ σειρὰ τῶν ἐρωτευμένων ζευγαριῶν. Ὁ βαρόνος ντὲ Κροζὰ τὸν παίρνει ὑπὸ τὴν προστασία του· στὸ μέγαρό του, στὸ βουλεβάρτο τῶν Ἰταλῶν, μεταξὺ τῶν ὁδῶν Ρισελιὲ καὶ Γκραμόν, γίνονται καθημερινὰ χοροεσπερίδες καὶ δεῖπνα, πλαισιωμένα μὲ ἐξαίσια μουσική· φανταχτερὲς γιορτὲς δίνονται στὸ πάρκο τοῦ πύργου του στὸ Μονμορανσύ. Χάρη σ᾿ αὐτὲς τὶς συχνὲς ἐπαφὲς μὲ τοὺς καλλιεργημένους ἀργόσχολους, γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ ἔρωτας φαίνεται νὰ εἶναι ἡ κυριότερη φροντίδα, μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ νεαροῦ καλλιτέχνη ξετυλίγονται ὅλες οἱ φάσεις τῆς ἐρωτικῆς στρατηγικῆς. Ὁ ἴδιος δὲν ἀνακατεύεται πολὺ σ᾿ αὐτὰ τὰ παιχνίδια, στήνει ὅμως πρόθυμο αὐτί, κρύβοντας στὴ ματιά του τὴ σπίθα τοῦ ἄγρυπνου πνεύματός του. Μὲ τὴ σεμνότητά του, ποὺ τὸν κρατάει στὸ περιθώριο, πολὺ λίγο τραβάει τὴν προσοχὴ τῶν γυναικῶν. Ὁ ὡραῖος Λανκρὲ κάνει αὐτὴ τὴν παρατήρηση στὸ δημιουργὸ τοῦ *Ζὶλ Μπλάς*· ὁ Λεσὰζ ὅμως ἀπαντᾶ: «Ξέρω καλὰ ὅτι δὲν ἀνήκει σ᾿ ἐκείνους ποὺ φτάνει μόνο νὰ τοὺς ἀντικρίσουν οἱ πριγκίπισσες γιὰ νὰ χάσουν τὸν ὕπνο τους· μόνο ποὺ αὐτὸς ἔχει πνεῦμα!»

Ἀπὸ τὰ σαράντα του χρόνια ὁ Μεγάλος Βασιλιὰς ἔχει φρονιμέψει κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τῆς κυρίας ντὲ Μαιντενόν· καθὼς ὅμως πλησιάζει τὸ τέλος του, διαγράφεται κιόλας στὸν ὁρίζοντα ἡ Ἀντιβασιλεία, ἐποχὴ χωρὶς τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὴν προηγούμενη: τί χάος, ἀλήθεια, ἀνάμεσα στὶς γεμάτες μεγαλοπρέπεια ἐρωμένες τοῦ Βασιλιᾶ-Ἥλιου καὶ στὰ ξεδιάντροπα θηλυκὰ ποὺ τριγυρίζουν τὸ Φίλιππο τῆς Ὀρλεάνης! Κι ἀκόμα ἡ χώρα ἀποκτᾶ ὁδικὲς ἀρτηρίες ποὺ διευκολύνουν τὴ συγκοινωνία στὸ ἐσωτερικὸ καὶ ἡ ἴδια ἡ ζωὴ ἀλλάζει.

Στὸ σπίτι τοῦ πλούσιου τραπεζίτη ποὺ τοῦ ἄνοιξε τὴν πινακοθήκη του, ὁ Βαττὼ βρίσκει διαρκῆ φιλοξενία· ἀρκεῖται ὅμως ν᾿ ἀντιγράφη τοὺς μεγάλους δασκάλους ἐμβαθύνοντας στὴν τεχνική τους. Ὁ Ρούμπενς τοῦ εἶχε διδάξει τὴ μαγεία τοῦ χρώματος, ἡ βενετσιάνικη σχολὴ τοῦ ἀποκαλύπτει τὸ θάμπος τῶν φωτισμῶν. Ὁ Βαττὼ ἀποκομίζει ἀπ᾿ ὅλα αὐτὰ μιὰ γεύση καθαρὰ προσωπική, ὅπως ἡ μέλισσα μαζεύει τὸ μέλι τῶν λουλουδιῶν, παραμένοντας πάντα ὁ ζωγράφος τοῦ ἐξευγενισμένου ἔρωτα. Τὰ ζευγαράκια τῶν ἐρωτευμένων, ποὺ δίνουν ζωὴ στὰ τοπία του μὲ τὴ χρυσαφένια λάμψη τοῦ φθινόπωρου, θὰ μποροῦσαν νὰ εἰκονογραφοῦν τὶς κωμωδίες τοῦ Μαριβώ, ὁ *Ἀδιάφορος* μοιάζει ν᾿ ἀποβάλλη μὲ νωχέλεια τὸ «διάβολο ποὺ ἔχει μέσα του», σὰ μιὰ εὐτυχία στὴν ὁποία δὲν πιστεύει πιά, ἡ *Πονηρούλα* χαϊδεύει τὶς χορδὲς τῆς κιθάρας μὲ ὕφος φιλάρεσκο. Στὴ *Συγκέντρωση σὲ ἕνα πάρκο* (Μουσεῖο Λούβρου καὶ Μουσεῖο Βερολίνου) οἱ γυναῖκες, μὲ γυρισμένη τὴ ράχη, τυλιγμένες μὲ θεϊκὴ χάρη στὶς λαμπρὲς πτυχὲς τῶν φορεμάτων ποὺ συνδέθηκαν μὲ τ᾿ ὄνομά του, ἔχουν μιὰ ἀπερίγραπτη γοητεία, ποὺ μᾶς κάνει νὰ φανταστοῦμε ὅτι, ἂν γυρίσουν πρὸς ἐμᾶς, θὰ δείξουν ἕνα χαριτωμένο προσωπάκι ὅπου καθρεφτίζεται τὸ πνεῦμα τοῦ καινούριου αἰώνα. Ὁ ζωγράφος ἔχει ἁπλοποιήσει ἐδῶ τὸ ντύσιμο τῆς μόδας κι ἔχει καταργήσει τὶς περοῦκες ποὺ βάραιναν τόσο τὰ ἀνδρικὰ κεφάλια· κάτω ἀπὸ τὰ ὑφάσματα μαντεύουμε τὶς γραμμὲς τῶν σωμάτων.

Ἀκούραστος στὴ δουλειά, πάντα ἀνικανοποίητος, ἀγαπώντας μὲ πάθος τὴν ἐλευθερία του, ἀλλάζει διαρκῶς διαμονὴ σὰν καταδιωκόμενος καί, ἔξω ἀπὸ τὶς συνηθισμένες του ἀσχολίες, σπουδάζει «ἐκ τοῦ φυσικοῦ» τὸ γυμνό. «Ἡ ὑπηρέτριά του, ποὺ ἦταν ὡραία, τοῦ χρησίμευε γιὰ μοντέλο», λέει ὁ Ντεζαλλιὲ ντ᾿ Ἀρζανβίλ. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμία τοῦ Βαττὼ ἀσφαλῶς, οἱ φίλοι του σωπαίνουν γύρω ἀπ᾿ αὐτὸ τὸ ζήτημα· μιὰ σειρὰ ὅμως ἀπὸ σκίτσα κεφαλιῶν δείχνει, σὰν ὑπογραφὴ καὶ ὁμολογία, δίπλα στὰ λεπτὰ καὶ γελαστὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἐπαναλαμβάνονται τόσο συχνὰ στὶς συνθέσεις του, τὸ πρόσωπο τοῦ νεαροῦ ζωγράφου μὲ θριαμβευτικὴ ἔκφραση.

Ἀνάμεσα σὲ πολλοὺς ἄλλους πίνακες, στὸν *Ἐπικίνδυνο Ὕπνο* (Λοῦβρο) ὅπου κοιμᾶται μιὰ Ἀντιόπη μὲ φωτεινὲς καμπυλότητες, ἀνύποπτη ὅτι τὴν κρυφοκοιτάζει ἕνας Δίας μεταμορφωμένος σὲ Σάτυρο, ὅπως καὶ στὴν *Κρίση τοῦ Πάρη* (Λοῦβρο), ὅπου γυμνώνεται μὲ χάρη τὸ ἀλαβάστρινο κορμὶ τῆς Ἀφροδίτης, ξαναβρίσκουμε τὸν ἴδιο ἐκεῖνο τύπο τῆς Πομπαντοὺρ ποὺ θὰ συνδεθῆ μὲ τ᾿ ὄνομά του, ὅπως τὸν βλέπουμε στὰ ἔργα *Ὁ Ἔρωτας στὸ γαλλικὸ θέατρο*, *Ὁ Ἔρωτας στὸ ἰταλικὸ θέατρο* καὶ *Βενετσιάνικη Γιορτή*.

Ποιὰ ἦταν αὐτὴ ἡ ὑπηρέτρια-μεγάλη κυρία; Ἦταν μιὰ ἠθοποιὸς χωρὶς καλλιτεχνικὴ ἀκτινοβολία, ποὺ τὴ γνώρισε ὁ Βαττὼ ὅταν ἔφτιαχνε τὰ σκηνικὰ τῆς Ὄπερας καὶ ποὺ πρόσφερε τὴν ὀμορφιά της γιὰ τὸ ἔργο του.

Ἐνῶ πληρώνει τὸ τίμημα τῆς δόξας βλέ-

ποντας τοὺς φιλότεχνους νὰ φιλονικοῦν γύρω ἀπ᾽ τὰ ἔργα του, ὁ Βαττὼ πέφτει καὶ θύμα τῶν ἄπληστων ἐμπόρων· ὁ ἴδιος καταστρέφει ἐξαίρετους πίνακές του ποὺ τὸν ἀπογοητεύουν. Μάταια προσπαθοῦν οἱ φίλοι του νὰ τὸν μεταπείσουν· τοὺς ἀπαντᾶ ἀδιάφορος: «Στὸ κάτω-κάτω μένει τὸ νοσοκομεῖο, ἀπ᾽ ὅπου κανένα δὲ διώχνουν». Ἀμέσως μετὰ ἀπ᾽ αὐτὲς τὶς καταστροφὲς ἔρχεται ἡ ἀρρώστια, βλέπει τὶς μέρες του μετρημένες καὶ ζωγραφίζει χωρὶς ἀνάπαυλα: ἕνας ὁλόκληρος κόσμος ζεῖ στὴ σκέψη του.

Παρὰ τὶς ἀντιθέσεις τους συνδέεται στενὰ μὲ τὸν κόμητα ντὲ Καιλύς, νεαρὸ φιλελεύθερο διανοούμενο, ποὺ ἐπιδίδεται στὴ χαρακτική. Δουλεύουν μαζὶ σὲ αὐτοσχέδια ἀτελιὲ ὅπου, λέει ὁ Καιλύς, «δοκιμάζαμε ὅλη τὴν ἁγνὴ χαρὰ τῆς νεότητας σὲ κάθε εὐκαιρία. Μπορῶ νὰ πῶ ὅτι ὁ Βαττώ, ποὺ ἦταν τόσο σκυθρωπός, τόσο μελαγχολικός, τόσο συνεσταλμένος, ἀλλὰ καὶ τόσο δηκτικὸς σὲ κάθε ἄλλη περίπτωση, δὲν ἦταν ἐδῶ παρὰ ὁ Βαττὼ τῶν πινάκων του, ὅπως δηλαδὴ τὸν φαντάζεται ὁ θεατὴς ἀπὸ τὰ ἔργα του, εὐχάριστος, τρυφερὸς καὶ ἴσως καὶ λίγο ἐρωτοπαθής».

Φίλος τῆς ἐπιστήμης, συγγραφέας τοῦ βιβλίου «Φαιδρὲς ἱστορίες», ὁ Καιλὺς τοῦ διηγεῖται τὰ ταξίδια του, διανθίζοντάς τα μὲ φαιδρὰ ἐπεισόδια, κι ἀνάμεσα στ᾽ ἄλλα τὸ παζάρεμα ποὺ ἔκανε, ὑποκρινόμενος τὸ φουκαρά, μὲ τὸν ἀρχηγὸ μιᾶς συμμορίας ληστῶν γιὰ νὰ φέρῃ σὲ καλὸ τέλος κάποια ἐπιχείρηση ἀρχαιολογικῶν ἐρευνῶν. Ἀπὸ τὰ δεῖπνα στῆς δεσποινίδος Κινώ, στῆς κυρίας ντὺ Ντεφὰν καὶ στῆς κυρίας Ζοφφρέν, ὅπου σύχναζαν τὰ φωτισμένα πνεύματα τῆς ἐποχῆς, ὁ κόμης ἀναφέρει ἀνέκδοτα καὶ διάφορα εὐτράπελα. Ἀλλὰ ὁ Βαττὼ δὲ θεραπεύεται ἀπὸ τὴ μελαγχολία του μὲ ὅλα αὐτὰ καὶ προτιμᾶ νὰ κλείνεται στὸν ἐσωτερικό του παραμυθένιο κόσμο ἢ νὰ τὸν ἐξωτερικεύῃ ζωγραφίζοντας. Μερικοὶ φίλοι του ὡστόσο, ποὺ ἔχουν τὸ προνόμιο νὰ τὸν ἐπισκέπτωνται, κατορθώνουν νὰ μετριάζουν τὴ μέθη τοῦ ἀχαλίνωτου αὐτοῦ φαντασιοκόπου: ἡ φιλία, ὅπως καὶ ὁ ἔρωτας, δὲν παύει ποτὲ νὰ τὸν συγκινῇ.

Ἐπειδὴ ἡ κατάσταση τῆς ὑγείας του χειροτερεύει καὶ περισσότερο γιὰ νὰ βρῇ διέξοδο στὴ θλίψη του (ἡ φίλη του ἀρραβωνιάστηκε ἕναν ἄλλον), ὁ Βαττὼ πηγαίνει νὰ συμβουλευτῇ ἕνα διάσημο γιατρὸ τοῦ Λονδίνου· ἐκεῖ ἡ ὑγεία του θὰ ἐπιδεινωθῇ ἀκόμα πιὸ πολύ, ἀλλὰ ἡ φήμη του εἶναι τόση ποὺ τοῦ ἐξασφαλίζει ἄφθονες παραγγελίες καὶ γιὰ πρώτη φορὰ θὰ δείξῃ ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὴ δουλειά του καὶ ἀπὸ τὰ κέρδη του.

Στὴν ἐπιστροφή του, μὲ μιὰ ἐκπληκτικὴ προσπάθεια, πραγματοποιεῖ τὸ ἐπιβλητικὸ ἔργο του *Ἡ ταμπέλα τοῦ Ζερσαίν*, ὅπου φανερώνεται μιὰ τέχνη καθαρὰ ρεαλιστική· εἶναι τὸ προνόμιο τῆς ἰδιοφυΐας νὰ μπορῇ ν᾽ ἀνανεώνεται. Ἀκόμα καὶ οἱ χρωματικοὶ συνδυασμοί του ἔχουν ἀλλάξει· ἡ κλίμακα τῶν χρυσῶν δίνει τὴ θέση της σὲ ἕνα γκρίζο, μαργαριταρένιο χῶρο· ὁ ζωγράφος ἔχει κατακτήσει τὴν τεχνική του. Δυστυχῶς αὐτὸ εἶναι τὸ κύκνειο ἆσμα του.

Παίρνει τώρα ἀπὸ τὰ ἀπαράμιλλα σκίτσα του νὰ δουλέψῃ ἐκεῖνα ποὺ τοῦ εἶχε ἐμπνεύσει ἡ γυναίκα ποὺ ἀγάπησε: ντυμένη σὰ μεγάλη κυρία καὶ τέλεια στὸ ρόλο της, ὄρθια, γονατιστή, καθισμένη, ἐκτελώντας ἕνα βῆμα χοροῦ, παίζοντας μὲ τὴ βεντάλια· μὲ δυὸ λόγια ὅλα ἐκεῖνα τὰ σκίτσα ὅπου προβάλλονται σ᾽ ὅλη τους τὴν ἁρμονία οἱ γραμμές της. Θὰ μποροῦσε νὰ τὴν ἀναγνωρίσῃ ὁ ἄντρας της καὶ νὰ γίνῃ ἔξω φρενῶν, κι ἐκείνη νὰ ὑποφέρῃ... Ἡ καλοσύνη τοῦ Βαττὼ καὶ ἡ κάποια ντροπή του, ἀνάμικτη μὲ ζήλεια γιὰ ἕνα παρελθὸν τόσο πρόσφατο ἀκόμα, νικοῦν τὴν ἀφοσίωσή του στὸ ἔργο του καί, ὄχι χωρὶς λύπη, ρίχνει στὴ φωτιὰ τὶς ἀγαπημένες του φιγοῦρες, θυσία στὴ γαλήνη τῆς ἄπιστης.

Ὅλες του οἱ σκέψεις τώρα στρέφονται ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο πρὸς τὸ ὅραμα τῆς αἰώνιας ὀμορφιᾶς. Ὅταν ὁ ἀββᾶς Καρρώ, ποὺ τὸν εἶχε χρησιμοποιήσει σὰ μοντέλο γιὰ τὸν *Ζὶλ* (Λοῦβρο), τοῦ δίνει νὰ φιλήσῃ ἕναν κακοφτιαγμένο Ἐσταυρωμένο, ὁ ἑτοιμοθάνατος καλλιτέχνης βρίσκει τὴ δύναμη νὰ φωνάξῃ: «Πῶς κατάντησαν ἔτσι τὸν Κύριό μου;» Καὶ ξεψυχᾶ μὲ τὸ πινέλο στὸ χέρι, ἐνῶ προσπαθεῖ νὰ σχεδιάσῃ μιὰ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ πιὸ σύμφωνη μὲ τὸ δικό του ἰδεῶδες.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:
Μ. ΚΟΡΝΗΛΙΟΣ

3

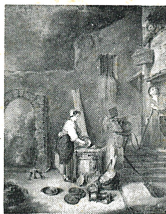


1 - *Σπουδὴ γιὰ ἔξι ἀνδρικὰ καὶ γυναικεῖα κεφάλια*, Παρίσι, Λοῦβρο (Τμῆμα Σχεδίων).

2 - *Αὐτοπροσωπογραφία* τοῦ Βαττὼ σὲ χαρακτικὸ τοῦ Μπουσέ, Παρίσι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη.

3 - *Σπουδὴ γιὰ γυναίκα μὲ μακρὺ φόρεμα*, Παρίσι, Λοῦβρο (Τμῆμα Σχεδίων).

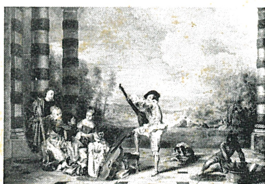
Οἱ πίνακες



I. ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΟΥΖΙΝΑΣ ἢ Η ΜΑΓΕΙΡΙΣΣΑ (γύρω στὰ 1703 — 53 × 44 ἑκ.). *Στρασβοῦργο, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Δεῖγμα τῶν πρώτων παρισινῶν ἔργων τοῦ Βαττώ, ἡ μικρὴ αὐτὴ ρωπογραφία τὸν παρουσιάζει σὰ συνεχιστὴ τῆς τέχνης τοῦ Τενίερς στὴ σύνθεση καὶ κληρονόμο τοῦ Ρίκχαλς ἢ τοῦ Κάλφ στὴν εἰσαγωγὴ χάλκινων ἀντικειμένων στὴ ζωγραφική.



II. Ο ΞΕΛΟΓΙΑΣΤΗΣ καὶ Ο ΒΑΚΧΟΣ (γύρω στὰ 1709 — 79,5 × 39 καὶ 87 × 39 ἑκ.). *Παρίσι, συλλογὴ Καγιέ.* — Ὁ Κλὼντ Ὠντρὰν ἔδωσε μιὰ ἀπροσδόκητη λύση στὸ θέμα τῆς διακόσμησης τῶν παριζιάνικων μεγάρων χρησιμοποιώντας τὸν τύπο τῆς ρωμαϊκῆς κοσμηματογραφίας. Ὁ Βαττὼ ζωντάνεψε αὐτὲς τὶς χαριτωμένες φιγοῦρες στολίζοντάς τις μὲ φανταχτερὰ φορέματα.



III. ΟΙ ΧΑΡΕΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ (1715 — 65 × 93 ἑκ.). *Λονδίνο, συλλογὴ Οὐάλλας.* — Στὸν πίνακα αὐτὸν συγκεντρώνονται τὰ κύρια στοιχεῖα τοῦ ἐκλεκτικισμοῦ τοῦ Βαττώ: ἡ παρουσία τοῦ θεάτρου στὴ σύνθεση, ἀναμνήσεις ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Ρούμπενς ποὺ εἶχε μελετήσει καὶ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Ἀνακτόρου τοῦ Λουξεμβούργου μὲ τοὺς ἀπέραντους κήπους του.



IV. Ο ΑΔΙΑΦΟΡΟΣ (1716 — 26 × 19 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — «Ὁ κόσμος τοῦ Βαττὼ γεννήθηκε: τύποι ἐλαφροὶ καὶ κάπως κενοί, ἡ *Πονηρούλα* καὶ ὁ *Ἀδιάφορος*, θὰ γίνουν οἱ ἰδανικὲς μαριονέτες αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Πίσω τους τὸ φῶς τῆς ὁμίχλης, μὲ χρυσαφένια σύννεφα καὶ πολύχρωμα πέπλα, δημιουργεῖ μιὰ φύση χιμαιρικὴ καὶ ὀνειρική, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὰ ἴδια τὰ πρόσωπα».



V. Η ΠΟΝΗΡΟΥΛΑ (25 × 19 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Εἶναι φανερὸ ἐδῶ ὅτι ὁ Βαττώ, προτιμᾶ νὰ παίζῃ μὲ τὸ φῶς καὶ τὰ χρώματα παρὰ νὰ ἀσχολῆται μὲ τὶς πτυχώσεις τῶν ρούχων καὶ τὶς ἐπιφάνειες τῆς σάρκας. Ὁ πίνακας αὐτὸς — τὸ «ταίρι» τοῦ *Ἀδιάφορου* — κατατάσσει τὸν Βαττώ, μαζὶ μὲ τὸν Βελάσκεθ, τὸν Γκόγια καὶ τὸν Ντελακρουά, ἀνάμεσα στοὺς προδρόμους τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ.



VI. Η ΤΥΧΟΔΙΩΚΤΡΙΑ (1716 — 20 × 24 ἑκ.). *Τρουὰ (Καμπανία), Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Ὁ μικρὸς αὐτὸς πίνακας εἶναι ἕνα δεῖγμα «ἐρωτικῆς γιορτῆς» μὲ λίγα πρόσωπα. Ὅλοι, καὶ ἡ ἴδια ἡ τυχοδιώκτρια, εἶναι αἰχμαλωτισμένοι ἀπὸ τὴ μαγεία μιᾶς φύσης ἀπαλλαγμένης ἀπὸ κάθε καλλιτεχνικὴ ἐκζήτηση, τῆς φύσης ποὺ θὰ κατακτήσῃ δημιουργοὺς καὶ περιπατητὲς στὸ τέλος τοῦ αἰώνα.



VII. Ο ΣΑΓΗΝΕΥΤΗΣ (1716 — 19 × 26 ἑκ.). *Τρουὰ (Καμπανία), Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Ὅπως στὶς περισσότερες συνθέσεις τοῦ Βαττώ, ἔτσι κι ἐδῶ τὰ πρόσωπα εἶναι παρμένα ἀπὸ τὰ πάμπολλα σκίτσα ποὺ ἔκανε ὅταν οἱ φίλοι του δέχονταν νὰ ποζάρουν γι᾽ αὐτόν, ντυμένοι συχνὰ μὲ κοστούμια ἀπὸ τὴ δική του πλούσια συλλογή. Ὁ πίνακας αὐτὸς εἶναι τὸ «ταίρι» τοῦ προηγούμενου.



VIII. Ο ΕΡΩΤΑΣ ΑΦΟΠΛΙΣΜΕΝΟΣ (1716 — 47 × 38 ἑκ.). *Σαντιγύ, Μουσεῖο Κοντέ.* — Γενικὰ ὅλοι παραδέχονται σήμερα ὅτι ὁ Βαττὼ ἔκανε τὰ πρῶτα του γυμνά, στὸ ξεκίνημά του, ἀντιγράφοντάς τα ἀπὸ πίνακες ἄλλων ζωγράφων. κυρίως τοῦ παρελθόντος. Στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, π.χ., διατηρεῖται ἕνα σχέδιο τοῦ Βερονέζε ποὺ ἴσως ἔχει ἐμπνεύσει στὸν Βαττὼ τὴ σύνθεση αὐτοῦ τοῦ πίνακα.



IX. Η ΠΡΩΙΝΗ ΤΟΥΑΛΕΤΑ (1719 — 44 × 37 ἑκ.). *Λονδίνο, Συλλογὴ Οὐάλλας.* — Ἀπὸ τὶς συνθέσεις μὲ μυθολογικὰ θέματα τὸ γυμνὸ περνᾶ στοὺς πίνακες ποὺ εἰκονίζουν σκηνὲς οἰκογενειακῆς ζωῆς (ὁ Βαττὼ εἶχε μιὰ ὡραία ὑπηρέτρια ποὺ τοῦ χρησίμευε γιὰ μοντέλο). Τὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο εἶναι φανερὸ καὶ καθοριστικό, ἀλλὰ δὲν ξεπέφτει ποτὲ στὸν ὑπερβολικὸ αἰσθησιασμό.



X - XI. Η ΕΠΙΒΙΒΑΣΗ ΓΙΑ ΤΑ ΚΥΘΗΡΑ (1717 - 18 — 129 × 194 ἑκ.). *Βερολίνο, Ἀνάκτορο τοῦ Σαρλόττενμπουργκ.* — Εἶναι μιὰ παραλλαγὴ τοῦ πίνακα τοῦ Λούβρου. Σχήματα καὶ χρώματα εἶναι σοφὰ διαλεγμένα γιὰ νὰ προβάλουν τὴν ψυχικὴ ἔνταση καὶ νὰ ἀποκαλύψουν ὅλη τὴν κλίμακα τῶν συναισθημάτων τοῦ ζευγαριοῦ, ἀπὸ τὸν ἀρχικὸ δισταγμὸ ὡς τὴν τελικὴ αὐτοεγκατάλειψη.



XII. Ο ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1719 — 37 × 48 ἑκ.). *Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο.* — Ἡ μεγάλη ἐπίδραση ποὺ ἀσκοῦσε τὸ θέατρο στὸν Βαττὼ — ἀπὸ τὰ παιδικά του χρόνια ἀκόμα — εἶναι φανερὴ στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου του, εἴτε ἄμεσα, ὅπως σ᾽ αὐτὸν ἐδῶ τὸν πίνακα, εἴτε ἔμμεσα, στὶς σκηνογραφικές του συνθέσεις καὶ στὴ μεγάλη του ἀγάπη γιὰ τὰ φανταχτερὰ κοστούμια.



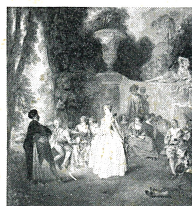
XIII. Ο ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (37 × 48 ἑκ.). *Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο.* — Ἂν καὶ τὸ ἰταλικὸ θέατρο εἶχε διωχτῆ ἀπὸ τὸ Παρίσι λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἄφιξη τοῦ Βαττώ, οἱ τύποι τῆς Κομέντια ντέλλ᾽ Ἄρτε ζοῦσαν ἀκόμα στοὺς περιοδεύοντες θιάσους, στὶς μασκαράτες καὶ στὰ ἔργα μέτριων ζωγράφων, ὅπως ὁ Ζιλλό. Τώρα, χάρη στὸ Βαττώ, προβάλλονται πάλι μὲ νέα αἴγλη.



XIV - XV. Η ΤΑΜΠΕΛΑ ΤΟΥ ΖΕΡΣΑΙΝ (1720 — 162 × 308 ἑκ.). *Βερολίνο, Ἀνάκτορο τοῦ Σαρλόττενμπουργκ.* — Τὸ ἔργο αὐτό, «ἡ τελευταία λέξη μιᾶς τέχνης καὶ μιᾶς ζωῆς», ἔγινε μέσα σὲ ὀχτὼ μόνο πρωινά. Ἡ ὑψηλὴ κοινωνία ἐγκατέλειψε τὰ πάρκα καί, ντυμένη μὲ τὴν τελευταία λέξη τῆς μόδας, συγκεντρώθηκε στὸ κατάστημα τοῦ Ζερσαίν. ποὺ ἦταν ἔμπορος πινάκων.



XVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΗ ΑΝΤΟΥΑΝ ΠΑΤΕΡ (γύρω στὰ 1720 — 78 × 62 ἑκ.). *Βαλανσιέν, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Μιὰ ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες προσωπογραφίες ποὺ ζωγράφισε ὁ Βαττώ. Ἡ δυναμικὴ ἐκτέλεση μὲ τὰ ζεστὰ χρώματα ὅπου κυριαρχεῖ τὸ σκοῦρο χρυσαφὶ τοποθετεῖ τὸν πίνακα αὐτὸ στὴν πρώτη σειρὰ τῶν ἔργων ποὺ εἰκονίζουν καλλιτέχνες στὸ ἐργαστήριό τους.



XVII. ΒΕΝΕΤΣΙΑΝΙΚΗ ΓΙΟΡΤΗ (1719 — 56 × 46 ἑκ.). *Ἐδιμβοῦργο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Σκωτίας.* — Μετὰ τὴν *Ἐπιβίβαση γιὰ τὰ Κύθηρα* ὁ πίνακας αὐτὸς εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἔργα τοῦ Βαττώ. Ὁ καλλιτέχνης τὸν συνέθεσε τοποθετώντας σὲ ὁμάδες φιγοῦρες ποὺ διάλεξε ἀπὸ τὰ ἕτοιμα σχέδιά του. Ἂς σημειωθῆ ὅτι τὸ ἄγαλμα στὰ δεξιὰ ἐλάχιστα μοιάζει μὲ γλυπτὸ ἔργο.

I





















X

















Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α΄ 32. Ραφαὴλ β΄ 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν 35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α΄ 39. Τισιανὸς β΄ 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρύνεβαλντ 43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο 45. Μιχαὴλ Ἄγγελος 46. Γκόγια 47. Βελάσκεθ 48. Ροῦμπενς 49. Ρέμπραντ 50. Φρὰνς Χάλς 51. Νταβὶντ 52. Μουρίλλο 53. Πουσσὲν

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Ματὶς	**Γύζης**
Πικάσσο	**Λύτρας**
Μοντιλιάνι	**Βολανάκης**
Ντὲ Κίρικο	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!